

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EN EXERCICE : MISE À L'ÉPREUVE DE LA FIGURE DE L'ARTISTE  
DANS UN CONTEXTE D'EXPOSITION  
À TRAVERS UNE PRATIQUE INTERACTIVE DE LA PERFORMANCE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
RAPHAËLLE DE GROOT

SEPTEMBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

L'exercice de réflexion mené autour de ce texte a pris forme grâce à la richesse des échanges qu'a suscités le projet *En exercice*, objet de ce mémoire-crédation.

Je tiens à souligner particulièrement l'apport des collaborateurs de la Galerie de l'UQAM : Marie-Ève Beaupré, Julie Bélisle, Louise Déry, Audrey Genois, Thierry Marceau et Yann Pocreau qui m'ont accompagnée de près dans mes performances. Étant aveuglée, leurs observations en tant que témoins assidus m'ont aidée à reconstituer une vue d'ensemble des événements.

Ensuite, certaines discussions ont joué un rôle clé dans ma prise de recul. Je pense spécialement à une rencontre organisée par le groupe de recherche Faktura (à laquelle étaient présents Sophie Castonguay, étudiante à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, Mario Côté, professeur à l'ÉAVM\*, Louise Déry, directrice de la Galerie de l'UQAM, Johanne Jarry, doctorante en Études littéraires à l'UQAM, Claude Mongrain, professeur à l'ÉAVM, Martine Neddarn, artiste invitée à l'ÉVAM et Monique Régimbald-Zeiber, professeure à l'ÉAVM) et à un entretien que j'ai accordé à Johanne Jarry dans le cadre de ses recherches doctorales en théorie de la création.

Enfin, je souhaite vivement remercier Claude Mongrain qui m'a épaulée tout au long de la rédaction. Nos échanges ont été pour moi extrêmement stimulants.

---

\* École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM

## TABLE DES MATIÈRES

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| LISTE DES FIGURES .....         | iv |
| RÉSUMÉ .....                    | v  |
| CAHIER DE TERRAIN               |    |
| NOTE D'OUVERTURE .....          | 1  |
| EN EXERCICE                     |    |
| Scène inaugurale .....          | 5  |
| Vue d'ensemble .....            | 7  |
| Renversement .....              | 8  |
| La «chose» à voir .....         | 10 |
| Gros plan .....                 | 12 |
| Dans le ventre de l'œuvre ..... | 13 |
| Faux cadre .....                | 14 |
| Zoom in - zoom out .....        | 15 |
| Face-à-face .....               | 16 |
| Pêche au lancer .....           | 21 |
| Grand angle .....               | 22 |
| Se «défabriquer» .....          | 23 |
| Dérive .....                    | 24 |
| Travelling .....                | 26 |
| Le pari de l'expérience .....   | 28 |
| Suspense .....                  | 28 |
| NOTE DE LA FIN .....            | 30 |
| APPENDICE                       |    |
| CALENDRIER DES EXERCICES .....  | 32 |
| BIBLIOGRAPHIE .....             | 34 |

## LISTE DES FIGURES

| Figure   | Page |
|--|------|
| 1. <i>En exercice</i> , 24 mars 2006, photo de Raphaëlle de Groot .....  | 7    |
| 2. Jan Vermeer, <i>L'Art de la peinture</i> , 1665, huile sur toile, 120 x 100 cm,<br>Kunsthistorisches Museum, Vienne .....   | 10   |
| 3. Rembrandt, <i>L'artiste dans son atelier</i> , 1629, huile sur panneau, 25,1 x 31,9 cm,<br>Museum of Fine Arts, Boston..... | 10   |
| 4. <i>En exercice</i> , 22 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....  | 10   |
| 5. <i>En exercice</i> , 2 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....   | 12   |
| 6. <i>En exercice</i> , 9 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....   | 15   |
| 7. <i>En exercice</i> , 8 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....   | 17   |
| 8. <i>En exercice</i> , 16 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....  | 17   |
| 9. <i>En exercice</i> , 21 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....  | 17   |
| 10. <i>En exercice</i> , 23 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....   | 17   |
| 11. <i>En exercice</i> , 21 mars 2006, photographies de Véronique Lacharité .....  | 20   |
| 12. <i>En exercice</i> , 10 mars 2006, photographie de Caroline Boileau .....  | 22   |
| 13. <i>En exercice</i> , 10 mars 2006, photographie de Caroline Boileau .....  | 22   |
| 14. <i>En exercice</i> , 10 mars 2006, photographies de Caroline Boileau .....   | 23   |
| 15. <i>En exercice</i> , 18 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....   | 26   |
| 16. <i>En exercice</i> , 18 mars 2006, images tirées de la vidéo témoin.....   | 27   |
| 17. <i>En exercice</i> , 24 mars 2006, image tirée de la vidéo témoin.....   | 29   |



## RÉSUMÉ

Ce texte accompagne le projet *En exercice* présenté à la Galerie de l'UQAM à l'hiver 2006. Pendant cette exposition, je me montrais *au travail*, en situation d'essai, de ratage et de reprise, avec comme principaux matériaux de recherche ma présence dans l'espace et l'interaction avec le visiteur. L'expérience sondait la frontière séparant l'atelier de la galerie, le travail de création de sa mise en exposition, pour interroger une zone ambiguë située entre l'expérimentation et sa mise en représentation. Je me mettais en scène dans des exercices «performatifs» qui donnaient à voir un processus de fabrication de soi – une «subjectivité» *en exercice* – qui renvoyait aussi l'image d'une artiste aux prises avec la création. Par le biais de contraintes – aveuglement, accoutrements handicapants – je me forçais à travailler *hors* de la vision et dans la «démaîtrise», de façon à provoquer un état de dépossession, de perte : perte des repères, perte de contrôle, perte d'une image de soi. En adoptant cette contre-posture comme attitude de création, j'explorais différentes manières de déplacer l'autorité et le pouvoir de l'artiste vers une zone de relais située entre le spectateur et moi.

Dans ce texte, j'approfondis ma réflexion sur cette œuvre à travers différentes voix qui oscillent entre le récit descriptif et la spéculation : des scènes d'action reconstituant à partir de mon point de vue certains moments emblématiques des performances, de brefs commentaires témoignant de la réaction des spectateurs, des «arrêts sur image» où je reviens sur la documentation et les restes générés par les exercices et, enfin, des réflexions abordant les différentes problématiques mises en jeu par le chantier. Sous la forme d'un cahier de terrain, le texte reprend le fil chronologique du projet et déballe les idées maîtresses en fonction de son évolution. Je m'attarde d'abord au système de l'œuvre et à son dispositif, ensuite à l'interaction avec le public et à la figure de l'artiste, pour finalement traiter de l'univers de la représentation de soi.

## CAHIER DE TERRAIN

### NOTE D'OUVERTURE

Interroger l'identité de l'artiste est une des préoccupations phares de ma pratique. J'y ai d'abord travaillé par le *déplacement* de mon activité dans des communautés spécifiques : celle de religieuses pour *Dévoilements* (1998-2001), de non-voyants pour *Colin-maillard* (1999-2001), d'aides familiales pour *Plus que parfaites* (1999-2001), puis d'ouvriers du textile pour *8x5x363+1* (2002-2006)<sup>1</sup>. Dans cette approche, la figure «forte» de l'artiste – celle du créateur au regard privilégié et autorisé qui livre en surplomb son expression personnelle du monde – s'estompe pour révéler par contraste une autre posture, la mienne, celle de l'effacement et de l'écoute.

Parallèlement à cet intérêt pour l'univers d'autrui, j'ai élaboré une manière de me mettre en scène dans des exercices «performatifs» qui retournent sur moi le regard<sup>2</sup>. Leur déroulement donne à voir un processus de fabrication de soi – une «subjectivité» *en exercice* – qui renvoie aussi l'image d'une artiste aux prises avec la création. En résonance avec la substance *pâte à modeler* présente dans plusieurs de mes travaux<sup>3</sup>, c'est alors ma personne qui devient une matière à modeler. L'épreuve de dépaysement qui m'est si nécessaire se présente aussitôt autrement. Par le biais de consignes et de contraintes – aveuglement, accoutrements handicapants, suppression du visage (par la dissimulation de ma tête sous du papier) – je me force à travailler *hors* de la vision et dans la «démaîtrise», de façon à provoquer un état de dépossession, de perte : perte des repères, perte de contrôle, perte de moyens, perte d'une image de soi. Au-delà de ma propre subjectivité, le dessaisissement touche aussi la figure de l'artiste qui, dans ces expérimentations, se voit dépouillée de toute forme de puissance, de virtuosité, d'inspiration, de légèreté.

---

<sup>1</sup> Pour plus de détails sur ces projets et les œuvres auxquelles je me réfère dans cette introduction voir Louise Déry, Raphaëlle de Groot et Yann Pocreau, *Raphaëlle de Groot. En exercice*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, 144 p.

<sup>2</sup> Je commence ces expérimentations en 2002 avec *Exercice filmé 1*.

<sup>3</sup> Depuis 1997, je réalise des objets et des éléments d'installation avec de la pâte de sel.

Je réalise d'abord ces exercices seule en atelier, devant une caméra vidéo, puis ensuite, en présence d'un public, dans des contextes de performance qui visent les «rites» du monde de l'art. Organisés dans des écoles d'art ou des musées, ces exercices adoptent le mode de la visite guidée, de la conférence d'artiste ou de la session de modèle vivant. J'impose alors à l'auditoire cette figure en transformation, criante d'étrangeté, qui agit en mon nom d'artiste pour réclamer le regard et l'assistance des spectateurs.

Dans ce cheminement, le projet *En exercice*, présenté à la Galerie de l'UQAM à l'hiver 2006<sup>4</sup>, représente un moment catalyseur. Pendant cette exposition, je me montrais *au travail*, en situation d'essai, de ratage et de reprise, avec comme principaux matériaux de recherche ma présence dans l'espace et l'interaction avec le visiteur. Je me présentais au public, privée de ma vision et désorientée dans mes gestes, aux prises avec une forme indéterminée que je tentais de façonner à même mon corps, au sommet d'un escabeau, suspendue dans le vide, en pied, ou en tas par terre. Dans un effort de contre-agilité, je disparaissais dans un magma hétéroclite d'objets bricolés, de faux membres et de retailles de tissus que je nouais à mes vêtements. Ma forme, sorte de figure sculpturale, ne se fixait jamais; elle évoluait continuellement, grossissait dans l'accumulation, s'émiettait, tombait en morceaux, chavirait, tourbillonnait et s'écrasait au plancher. L'aveuglement engendrait des dérives et des défaillances : égarement, tâtonnement, accroc, hésitation, fatigue. Face à cette entreprise ardue, le visiteur se tenait debout, en intrus, avec le sentiment d'assister à ce que l'artiste ne laisse pas voir d'habitude et qui *ne peut*, en principe, constituer une finalité, car rien ne s'y précise jamais. Quelle place pouvait-il prendre devant cette mise à nu? Comment se positionner devant cette *forme figure* ouverte et instable, créée aux dépens de mon intégrité physique?

D'entrée de jeu, ma vulnérabilité lançait un appel à l'engagement actif des spectateurs et suscitait la prise de contact. Outre le regard alerte et l'aide occasionnelle que m'offraient les visiteurs, je leur proposais de prendre des notes visuelles de l'action avec une caméra vidéo mise à leur disposition par le personnel de la galerie<sup>5</sup> (ces images se voyaient ensuite projetées dans l'installation). Ma mise en exercice voulait ainsi entraîner l'observateur dans un mouvement qui questionnerait son rôle dans l'action. Dans cet esprit, le projet offrait aussi

---

<sup>4</sup> Du 24 février au 1<sup>er</sup> avril 2006.

<sup>5</sup> Yann Pocreau, Thierry Marceau et Julie Bélisle m'ont assistée successivement dans mes performances. En plus d'offrir la caméra aux visiteurs, ils voyaient à ma sécurité et répondaient aux interrogations du public.



un plateau d'expérimentation à des groupes d'étudiants invités à mettre en jeu leur participation à l'occasion d'ateliers dirigés<sup>6</sup>. Les travaux et traces d'interventions alors réalisés s'accumulaient graduellement dans l'espace d'exposition et se mêlaient aux restes produits par mes performances. Somme toute, les paramètres de l'expérience ont fait de la galerie une arène où ma mise à l'épreuve déclenchait une réaction en chaîne qui rabattait les balises du cadre de l'art; je pense ici à la convention de l'exposition, à l'œuvre comme forme finie et au rapport de mise à distance privilégié dans la réception. J'utilise le terme *arène* car, justement, *En exercice* exigeait du public et de moi-même d'entrer en lice. Le défi demandait de lâcher prise, de délaisser des points d'appui, surtout ceux qui interviennent dans l'opération du regard, comprise comme un acte de déchiffrement à travers lequel questionner ce que nous percevons du monde, de soi et des autres. Relever cette épreuve de désorientation *en public*, en faire le mobile de l'artiste *en exercice* et relancer par cette voie l'engagement du spectateur, établissait une responsabilité conjointe et mutuelle face au travail que suscite l'art, tant du point de vue de la création que de celui de la réception.

Approfondir ma réflexion autour de ce projet n'est pas une chose simple. *En exercice* était un terrain d'expérimentation extrêmement foisonnant et la prise de recul face à l'expérience s'avère difficile. Ici, ce n'est pas tant le détachement qui me pose problème, que la sensation de me colleter avec une réalité qui m'échappe constamment. Pour tenter d'en cerner les contours, j'ai composé un texte à plusieurs voix oscillant entre le récit descriptif et la spéculation : des scènes d'actions qui reconstituent les exercices de mon point de vue, de brefs commentaires témoignant de la réaction du spectateur (présentés sous la forme de citations, ce sont des collages d'observations formulées par les visiteurs en cours de projet), des «arrêts sur image» où je reviens sur la documentation et les traces générées par les performances et, finalement, des réflexions abordant les différentes problématiques mises en jeu par le chantier. Je fais de cette façon le tour de l'expérience, j'entre dans ses méandres et m'en dégage, regarde la chose autant de l'intérieur que de l'extérieur. Sous la forme d'un cahier de terrain, le texte reprend le fil chronologique du projet et déballe les idées maîtresses en fonction de son évolution. Je m'attarde d'abord au système de l'œuvre et à son dispositif, ensuite à l'interaction avec le public et à la figure de l'artiste, pour enfin traiter de l'univers de la représentation de soi comme lieu d'une «subjectivité» *en exercice*.

---

<sup>6</sup> Pour certains groupes, ces ateliers étaient organisés à la manière de sessions de modèle vivant, d'autres prenaient plutôt la forme d'un échange qui amenait les étudiants à participer aux performances de diverses manières. Voir le calendrier fourni en annexe, p. 32.

Regarde en bas. La roche appelle le ciel,  
avale les nuages. Oublie la peur, le moment  
où l'amour touche le rien, retourne à rien  
dans un silence d'écorce, ne comprendrons-  
nous donc jamais?

Quelle question. Il ne s'agit pas de  
comprendre, de ramener le monde à soi par  
de la compréhension. Il faut faire autre  
chose; quitter tout appui, se référer au  
gouffre. Mais comment?

René Lapierre, *Figures de l'abandon*, p. 94.

## EN EXERCICE

### Scène inaugurale

25 février, 23h. C'est le moment de briser la glace. L'espace donne déjà quelques indications quant à l'action à venir. Au centre de la galerie, au-dessus d'une grande plate-forme de contre-plaqué, j'ai fait installer un système de cordes et de poulies munies d'un contrepoids. Il y a aussi un perchoir (sorte de balançoire) accroché au plafond. Le tout laisse présager une performance acrobatique. En effet, je me suis entraînée pendant plusieurs mois pour être capable de me hisser là-haut et de me suspendre par un pied. Mon but, ce soir, est de relever ce défi «à l'aveugle», les yeux bandés, puis d'effectuer une deuxième tentative avec ma tête emballée dans du papier et des espèces de prothèses – de longues baguettes de bois fixées à mes avant-bras et au bout desquelles un faux pied et une fausse jambe sont enfoncés.

Je me suis déjà enveloppé la tête plusieurs fois pour d'autres projets et j'ai aussi expérimenté à maintes reprises différents types de restrictions physiques qui déstabilisaient mes repères. Je construis de cette façon une sorte de figure sculpturale qui déforme et encombre mon corps. Avec *En exercice*, je compte apprivoiser des niveaux plus complexes de difficulté en présence du public et avec sa participation. Mes pistes d'actions s'articulent autour de certains motifs précis comme *me couper la vue* et *me pendre à l'envers*. Mais je n'ai encore aucune idée claire du procédé à suivre pour transformer l'aspect de ma silhouette. Au fond de la galerie, j'ai aménagé une aire d'atelier où plusieurs outils et matériaux sont à ma disposition pour fabriquer des objets et des accessoires que j'intégrerai au processus. Plusieurs séances de travail sont prévues au programme, des «exercices» dont certains se dérouleront avec des groupes d'étudiants.

Ce soir il y a beaucoup de monde, environ 150 personnes (ma première séance s'inscrit dans la programmation de l'événement *Nuit blanche*). J'ai le trac. Louise Déry, commissaire de l'exposition et directrice de la galerie, vient me trouver :

- 23h10, dit-elle en regardant sa montre. C'est le moment de commencer.

Commencer quoi déjà? J'ai besoin de me réchauffer.

- Louise, je ne peux pas monter là et faire des étirements. Avec tous ces gens autour de la plate-forme, ça n'a pas de sens. C'est comme un spectacle.

- Écoute ma belle, tu ne nous as pas fait construire cette belle grande plate-forme pour te cacher dans un coin. C'est là que ça se passe, c'est ton espace.

- Bon.

Je prends en main un matelas de gymnastique et couvre mes yeux avec un bandeau. *Me couper la vue*, ai-je dit? L'obscurité m'isole. Repliée dans ma bulle, je monte sur «scène» et commence une série de réchauffements au sol. Plusieurs minutes s'écoulent puis, mains en avant, je me lève et explore la plate-forme. Je balaie longuement l'espace à la recherche de mon système de cordes. Je ne le trouve pas. *Que faire?* Je suis complètement perdue. Le vide ambiant envahit mes oreilles. C'est alors que j'entends la trame sonore provenant de la petite galerie<sup>7</sup> – un repère! J'essaie de me diriger au son, de retrouver à partir de cet indice mon orientation sur la plate-forme. Je sens les flashes de quelques caméras. C'est ridicule, qu'est-ce qu'ils sont en train de photographier? Je suis là à errer, à chercher sans trouver. Est-ce que cela aussi fait partie de l'exercice? Honnêtement, je ne pensais pas m'égarer à ce point dans mes déplacements. Je croyais pouvoir passer simplement d'une chose à une autre. Des étirements au sol à la suspension aérienne. Et bien, je me suis gourée. Est-ce que les gens s'en aperçoivent? Voient-ils ce qui est en train de se passer? Je ne sais pas mais leur silence m'indique qu'ils m'observent attentivement. Ont-ils déjà deviné mon intention? À bout de patience, je demande : «Elles sont où les cordes?» On me dirige : à gauche, à droite, en avant, un peu plus encore, encore, un peu à gauche, oui, c'est ça. Le système est ancré à la plate-forme. Je tâte la poulie et l'équipement qui y est accroché. J'enfile mon pied gauche dans le harnais et le droit dans la courroie. Je détache ensuite le mousqueton qui retient l'attirail puis je tire sur la corde pour me hisser. *Me pendre*

<sup>7</sup> J'exposais simultanément dans la petite salle de la Galerie de l'UQAM le projet 8x5x363+1 qui incluait une trame sonore composée de bruits d'usine.



à l'envers, ai-je dit? Je monte dans les airs tremblotante. Arrivée au bout, je m'accroupis lentement, je serre ma cheville dans l'attelle et je me fais basculer dans le vide à l'aide d'une corde de rappel. Ça y est, je suis suspendue par mon pied! Je reste là sans oser bouger. J'ai peur de dégager mon pied droit de la courroie qui me sert d'appui. Si je la perds, je suis foutue : je ne pourrai pas me redresser. *Aïe*, ma jambe gauche commence à m'élancer. *Vite*, où est la corde de rappel? Je tends le bras – la voilà! Je l'empoigne et la tire de toutes mes forces pour me soulever. *Ouf*, je suis de nouveau accroupie. Vacillante, je reprends mon souffle puis replace correctement mon pied gauche dans le harnais. Je redescends enfin et rattache l'équipement à la plate-forme. Soulagement, la manœuvre fonctionne. Je peux faire tout cela sans voir et donc me consacrer au problème suivant, celui de la figure.

«...Je suis resté en suspens. J'ai perçu une sorte de construction, une escalade d'obstacles avec des degrés différents de difficultés. Mais tu ne maîtrisais pas vraiment ce que tu faisais. Tu semblais tester quelque chose plutôt que de présenter une proposition définie. Je ne savais pas comment me placer face à cela. Quoi dire devant un essai inabouti?»

### Vue d'ensemble

Je m'arrête sur des photographies prises dans la galerie au terme de ma première semaine de travail, puis je saute à d'autres réalisées trois semaines plus tard. L'écart est impressionnant. On note tout de suite qu'un fouillis s'est emparé de l'espace. Dessins, photos et restes d'actions occupent en vrac le lieu d'exposition. Parmi les débris qui jonchent le sol, on voit des carcasses de papiers, des lambeaux de toutes sortes, des morceaux de bricoles brisées – on dirait un grand désordre qui gît là, comme après une explosion.



Figure 1 En exercice, 24 mars.

Et les exercices? Je visionne en accéléré les vidéos de chacune de mes séances. Tout ce qui est construit est aussitôt détruit. Les dénouements sont toujours transitoires; rien ne prend forme de façon définitive. On perçoit dans le mouvement un cumul d'épreuves qui repoussent sans relâche les limites de mon corps et pointent celles de la galerie – plancher, plafond, murs, sorties. L'aboutissement est sans cesse différé au profit de l'invention d'un vocabulaire de gestes et d'effets de plus en plus touffus et périlleux. L'action est évolutive, elle se déroule dans un registre qui renvoie à des aspects autant fonctionnels que symboliques. Identifier précisément sa nature pose problème. Sommes-nous devant un *work in progress*, une série d'études préparatoires, une forme de sculpture éclatée ou un tableau vivant? Probablement tout cela en même temps, successivement ou alternativement.

## Renversement

Les paramètres du projet *En exercice* court-circuitaient la frontière qui sépare l'atelier de la galerie, le travail de création de sa mise en exposition. De fait, l'expérience brouillait les distinctions qui existent habituellement entre le processus et l'œuvre, la recherche et ses résultats. L'action avait un caractère ambigu : à la fois *expérimentation* et *mise en représentation* de l'expérimentation, à la fois mise en action et mise en scène de l'artiste *au travail*. En d'autres termes, un chantier se développait dans la durée *en même temps* qu'il cherchait à faire image. Une compétition s'installait inévitablement entre ces deux logiques, l'une s'employant à générer des possibilités dans un mouvement de dépense et d'ouverture *infini*, l'autre cherchant au contraire à « cadrer » cet élan, à le fixer pour retenir quelque chose de plus circonscrit – une coupe à rabattre

sur le plan du sens. En choisissant de ne pas exposer de forme artistique finie pour plutôt transformer le lieu d'exposition en laboratoire d'essais, je faisais basculer ma proposition dans le registre de l'épreuve. Le cadre, par convention, appelait un certain type d'œuvre; cette œuvre manquait à l'appel. L'omission devenait le prétexte d'une rencontre directe entre moi et le spectateur, un *exercice* qui nous plaçait devant l'incomplétude, le vide et les risques, devant l'incertitude des possibles, les doutes, les ratages et les scories; devant toutes ces choses qui font partie de la création mais que l'œuvre tend à couvrir, à faire oublier une fois terminée. La perspective était dès lors renversée, elle nous demandait d'approcher l'œuvre par son endos – une face qui se soustrait normalement au regard.

Cette idée me ramène à certains tableaux de l'histoire montrant l'artiste au travail dans son atelier. Souvent des autoportraits, mais pas forcément, ces œuvres dévoilent des mises en scène où le peintre *crée* une image du peintre *en train de créer*. Je pense ici plus particulièrement à des tableaux comme *L'Art de la peinture* de Vermeer (fig. 2) et *L'artiste dans son atelier* de Rembrandt (fig. 3). Vermeer et Rembrandt livrent dans ces œuvres de véritables déclarations de principe sur leur conception de la peinture<sup>8</sup>; des déclarations qu'ils formulent à travers une représentation de l'artiste à l'œuvre. À la manière d'un *making of*, ils nous transportent dans l'envers de l'atelier où, d'ailleurs, Vermeer nous présente le dos du peintre et Rembrandt le dos d'une toile. Sans entrer dans une analyse détaillée, il me semble intéressant de souligner que ces deux tableaux nous propulsent *entre* le peintre et son œuvre. Comme *En exercice*, ils renversent la perspective pour donner présence à un intervalle et nous situer exactement dans l'espace de la création, au cœur même du *projet* de l'artiste.

---

<sup>8</sup> Pour une analyse du tableau de Vermeer voir Svetlana Alpers, *The Vexations of Art*, New Haven et London, Yale University Press, 2005, p. 10-32, et aussi Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard/Denoël, 2004, p. 213-217. Sur le tableau de Rembrandt, voir Simon Schama, *Les Yeux de Rembrandt*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 25-38.





Figure 2 Vermeer, *L'Art de la peinture*.



Figure 3 Rembrandt, *L'artiste dans son atelier*.



Figure 4 *En exercice*, 22 mars.

La «chose» à voir

2 mars, 15h30. La rencontre d'hier avec un groupe du Cégep du Vieux-Montréal m'a ébranlée.

C'était la première séance où je tentais d'inclure des participants à mon exercice. Pas évident de modifier le comportement du spectateur, d'abolir la distance qui le maintient en retrait. Aujourd'hui, j'attends des étudiants de l'Université Concordia. Je veux interagir plus activement avec eux, solliciter leur aide pour développer la forme de ma figure.

En préparation à l'exercice, je me suis confectionné une jupe de haillons – elle se rabattra sur mon tronc et ma tête lorsque je chavirerai dans le vide. J'ai aussi fixé des crochets de métal aux bretelles de ma camisole pour accrocher un faux pied et une fausse jambe à mes épaules – ils effleureront le sol quand je serai à la renverse.



Lorsque les étudiants arrivent, je leur propose de fabriquer sur moi une tête à partir des matériaux qui sont à leur disposition sur les tables. Je me réchauffe dans un coin pendant qu'ils bricolent. Nous emballons ensuite ma tête avec du papier et des tubes de mousse, puis nous déplaçons le processus sur la plate-forme.

Ils s'affairent autour de moi. La tête me tire et me pousse dans toutes les directions. Je sens une grande agitation; des rires et des commentaires fusent de toutes parts. *Mais ils sont déchaînés*, me dis-je. Le poids s'accumule sur ma tête. De quoi ai-je l'air? Je tâte la forme. Elle est énorme et me fait chanceler en marchant. Vais-je réussir à monter dans mon système acrobatique?

Silence total, l'atmosphère bascule. J'ai beaucoup de difficulté à maintenir ma position dans les cordes. La tête est trop grosse, des morceaux tombent par terre. J'entends l'inquiétude des étudiants. Ont-ils aussi peur que moi? Arrivée en haut, je commence la manœuvre. Mes mouvements de retenue pour contrôler la descente sont saccadés. Avant de me laisser culbuter, j'enlève péniblement la coiffe et l'enfonce dans mon pied gauche. Les étudiants sont tendus, debout en demi-lune près de moi. Une fois rendue à mon point d'arrivée, je leur demande d'accrocher les faux pieds à mes épaules. Ils se déplacent en rond, regardent le résultat.

- Est-ce que ça marche?

- *It looks great!*

- Oui, mais quoi? Voyez-vous les pieds?

- *Yes, yes, we see the feet!*

- Et avec la tête sur mon pied, qu'est-ce que ça donne?

- *My god, you're so red! Are you ok?*

J'ai l'impression qu'ils ne voient rien, ou enfin, pas ce que j'ai imaginé.

- Ok, attention je remonte!

Avec mon pied droit je jette la grosse tête par terre. Elle se fracasse.

- *Poor thing!*

Je me redresse lentement avec la corde de rappel.

Est-ce que l'exercice est réussi? Je n'en ai aucune idée, je ne sais pas du tout de quel point de vue me placer pour l'apprécier.

«...Lors de ma visite, tu étais occupée avec un groupe. J'ai observé la scène de loin. Vous travailliez alors je ne suis pas resté. À l'entrée on m'a donné un carnet dans lequel il y avait ton horaire. Je me suis dit que j'allais revenir une autre fois. Plus tard, j'ai repensé au réflexe que j'ai eu de sortir, comme si l'activité dont j'étais témoin ne s'adressait pas au regard. Alors pourquoi l'exposer? Je me suis demandé si je n'étais pas passé à côté du but.»

### Gros plan

Je regarde à nouveau les séquences vidéo de cette rencontre avec les étudiants de Concordia. Ils ont surtout documenté le détail de leurs bricolages plutôt que de porter attention à une forme d'ensemble. L'action est filmée de près, c'est difficile de saisir l'allure de ma position renversée. On n'arrive pas à voir si, en effet, une figure apparaît à *l'endroit*, en pied, à même mon corps à *l'envers*. Je réalise maintenant à quel point ces images témoignent de la situation de participation dans laquelle se trouvait le groupe. Au fond, les étudiants n'avaient pas plus de recul que moi sur la «chose» à voir.

Je repense à l'émoi de la rencontre, à l'excitation des étudiants alors qu'ils me construisaient l'énorme tête puis à la tension palpable au moment de mon ascension téméraire et, finalement, à la fin en queue de poisson, sans résultat concluant. Comment fallait-il regarder tout cela? Quoi voir dans l'exercice? La figure que je tentais en vain de faire apparaître, ou moi sous mon accoutrement futile aux prises avec une acrobatie impossible, ou bien encore les étudiants et leur façon de réagir à l'expérience?



**Figure 5** *En exercice, 2 mars, avec les étudiants du cours de sculpture de l'Université Concordia.*

Et les visiteurs qui entraient dans la galerie,  
quelle place avaient-ils dans cette histoire?

Dans le ventre de l'œuvre

Habituellement, l'œuvre s'interpose entre l'artiste et le spectateur, elle fait figure de relais et d'intermédiaire entre le temps de la création et celui de la réception. Au fil de l'histoire de l'art, cette convention s'est surtout construite autour du regard et de la vision, pour inscrire l'acte de réception dans un processus de mise à distance. *En exercice* déstabilisait cette règle<sup>9</sup>. Le projet privait les spectateurs d'une forme claire de médiation pour leur proposer plutôt une expérience d'*immersion*. L'œuvre, dans *En exercice*, n'était pas absente, comme je le laissais entendre plus haut, mais *conditionnelle* à notre capacité de l'habiter et de la percevoir *de l'intérieur*. Le public devenait le protagoniste d'un système qui l'incluait dans sa construction et son émergence – bousculant du coup la convention qui la pose comme un objet *distinct*, autonome et affranchi. Mais comment le spectateur pouvait-il avoir prise sur le sens à fabriquer? Car il entrait tout de même dans *mon* monde (et non pas dans un espace dénué d'a priori). Plutôt que de l'éclairer sur une éventuelle marche à suivre, cet univers brouillait délibérément ses repères. Dépourvu d'une vue d'ensemble<sup>10</sup>, son attention était appelée à se mobiliser dans un rapport de *proximité* et de *présence*, à travers une prise de contact qui impliquait tout son corps et sollicitait l'action. Son engagement avait une portée d'autant plus significative que je me présentais à lui aveuglée. Ne voyant pas, il devait voir pour moi. Un transfert de responsabilité s'opérait tant au niveau pratique, par rapport à ma sécurité, qu'au niveau du geste même de création. L'œuvre était à construire dans cette relation, entre mon aveuglement et le regard *nécessaire* du spectateur.

---

<sup>9</sup> À partir des années 1960, l'art a transformé la relation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur à travers la remise en question systématique des conventions, dont le rapport de mise à distance privilégié dans la réception (je pense ici principalement à l'histoire de la performance, de l'installation et de l'art d'intervention). Aujourd'hui, les artistes jouent avec une quantité de paramètres pour créer sur mesure leur propre «système» d'œuvre. De fait, nous assistons à une diversification des manières de pratiquer l'art, de le présenter et de le diffuser. *En exercice* s'inscrit dans cette mouvance; la particularité du projet réside à ce niveau dans le renversement des repères emblématiques.

<sup>10</sup> La durée de l'exercice (cinq semaines) et son évolution (selon la diversité des séances programmées) défilait en effet toute tentative de saisie globale.



## Faux cadre

9 mars, 15h. Aujourd'hui je suis avec des étudiants du Collège Ahuntsic inscrits à un cours d'histoire de l'art. Nous commençons par faire un peu de ménage dans l'espace d'exposition. Ils ne savent pas trop où se mettre, ni quoi faire. Je leur donne des indications plus précises : démêler le bric-à-brac d'objets qui traînent par terre, libérer la plate-forme. En s'affairant, ils se posent toutes sortes de questions sur la nature des choses qu'ils rencontrent. *S'agit-il d'œuvres? Pas évident de trancher*, se disent-ils. Un groupe conclut : *vaut mieux ne pas trop défaire les nœuds*. Ils se filment en train de faire, documentent l'état des lieux, scrutent plusieurs détails avec la caméra. Une fois le rangement terminé, ils se placent tous d'un côté de l'espace. J'insiste pour qu'ils me rejoignent au centre et déposent dans une poche les objets qu'ils ont triés. Leur réaction n'est pas automatique : la plate-forme crée manifestement une barrière. Avec un peu d'humour, je réussis à les convaincre de monter. Pendant qu'ils remplissent le sac, je commence à m'emballer la tête. Le son du papier sur mes oreilles couvre leur agitation puis, peu à peu, je remarque qu'ils s'arrêtent et se taisent. Je leur demande alors de m'aider à nouer les objets qu'ils ont amassés aux élastiques qui sont fixés à mes vêtements. Comme pour le groupe de Concordia, il y a un effet d'entraînement. Ils se défoulent, m'enrubannent de guirlandes, me décorent, me font une traîne. Je me transforme en espèce de mascotte allégorique. J'essaie de bouger les bras, de marcher un peu, de mesurer l'impact du costume sur mes mouvements. J'entends les étudiants s'exclamer, commenter leur création. Je m'installe par terre pour faire des *push-up*. De nouveau plus un mot, je perçois un malaise.

«...Tu nous as invités à entrer dans ton projet mais la place que tu nous y réservais était ambiguë. Ce n'était pas du tout évident de prendre des initiatives à l'intérieur du cadre que tu proposais. Je ne sais toujours pas dans quelle mesure j'y ai vraiment participé. J'avais l'impression d'assister à un spectacle en même temps que d'être un instrument de sa fabrication. Lorsque tu nous donnais des indications nous nous laissions volontiers aller mais dès que tu entrais dans une action qui n'impliquait que toi nous ne savions plus quoi faire. Nous restions coincés sur la scène et te regardions faire. À un moment donné, tu es arrivée au bord de la plate-forme et tu es tombée par terre. Personne n'a pensé te dire que tu t'approchais de la limite. Nous croyions que tu savais parfaitement ce que tu faisais. Ça m'a troublé.»



### *Zoom in - zoom out*

Je revois la plate-forme et le système acrobatique installés au milieu de la galerie. Avec son allure de piste de cirque, elle indiquait un endroit où attendre un point de chute – quelque chose qui soulèverait le regard et ferait œuvre. Or l'exercice commençait à partir du moment où je mettais les pieds dans la galerie. Le cadre du projet c'était tout cet espace, peu importe ce que j'y faisais et où je m'y trouvais. La plate-forme n'était en quelque sorte qu'un *faux cadre* qui balisait provisoirement la représentation. J'utilise délibérément cette expression car le dispositif annonçait un univers spectaculaire constamment mis en échec par la nature exploratoire de mes exercices. En un sens, il tendait un piège au spectateur en établissant une distance que je tentais d'abolir. Selon mes manières d'occuper l'espace et d'interagir avec l'auditoire – de jouer avec la démarcation de la plate-forme, de sortir de son périmètre, d'inclure ou non le public dans mes actions et mes déplacements – j'installais des rapports de rapprochement ou d'éloignement, de complicité ou d'étrangeté. Par ma mobilité et mes gestes de sollicitation, je déstabilisais la place tacitement assignée au spectateur, je l'éjectais de son siège familial pour l'entraîner dans une danse qu'il fallait improviser ensemble. Ici, la rencontre pouvait donner lieu à des moments d'écoute et de prise de conscience réciproques, autant que susciter de la perplexité, de la résistance ou encore un repli sur soi.



**Figure 6** *En exercice*, 9 mars, avec les étudiants d'un cours d'histoire de l'art du Collège Ahuntsic.

## Face-à-face

À défaut d'offrir un objet de médiation, *En exercice* demandait au spectateur de se mettre à l'écoute d'un processus de travail et de s'engager avec moi dans une expérimentation. Entre ce que mes performances donnaient à voir et ce qu'elles se refusaient à révéler, le public était amené à interroger la portée de sa participation : quel rôle avait-il dans ce projet artistique, comment se comporter à l'intérieur de la proposition<sup>11</sup>? Il n'y avait pas de bonne ou de mauvaise manière de réagir, seulement une invitation à se faire une place au gré de son initiative. *En exercice* était à ce niveau le théâtre d'une rencontre intersubjective qui ouvrait un espace de négociation où le spectateur et l'artiste devaient se mesurer l'un à l'autre. Le face-à-face impliquait l'entrechoquement de deux exercices, celui de la création et celui de la réception. L'exercice *conjoint* visait à nourrir un échange par la *co-présence*, à travers une sorte de *frottement* qui demandait de s'exposer l'un à l'autre ou, en d'autres mots, de sortir chacun de soi. C'est ici que la portée de la participation était véritablement éprouvée. Entre la posture de l'observateur et celle du collaborateur, un monde de nuances et d'attitudes – même dans l'abstention<sup>12</sup> – s'ouvrait pour interroger les conditions de possibilité de l'échange en jeu. En effet, comment dialoguer avec cette chose aveugle et *non identifiée*, qui se cachait le visage et imposait à tous sa vulnérabilité? Cette manière d'occuper la place de l'artiste – dans un geste de soustraction de soi et par une dépossession – installait une ambiguïté quant au pouvoir en cause dans la rencontre. En me présentant à l'autre comme un objet d'interactions aveugle et démunie, je renonçais à mon autorité d'artiste. Toutefois, à travers ce renoncement, je donnais aussi forme à une figure d'étrangeté qui commandait à sa façon la relation avec l'autre. Dans quelle mesure

<sup>11</sup> La réponse à ces questions variait certainement en fonction de la situation. Les visiteurs qui assistaient librement aux performances ne faisaient pas la même expérience que ceux qui participaient à un atelier dirigé impliquant des consignes précises. Ces séances se déroulaient avec des *groupes* (composés d'étudiants des niveaux secondaire, collégial et universitaire) sur une période *continue* de 2 heures pendant laquelle les membres suivaient des instructions plus ou moins définies (photographier, filmer, dessiner, bricoler). La dynamique d'interaction qui s'installait alors était différente de celle existant entre les spectateurs et moi pendant les séances non dirigées. Lors de ces périodes «libres», la présence du public était pour moi moins perceptible. Les visiteurs entraient sporadiquement dans la galerie et, ne pouvant pas les détecter, il me fallait trouver d'autres stratégies pour les mobiliser.

<sup>12</sup> Je me rappelle à ce sujet le commentaire de certains visiteurs et étudiants qui refusaient de prendre en main la caméra vidéo que mes assistants faisaient circuler. Filmer les empêchait de voir, d'être *présents* dans l'exercice. De la même façon, d'autres personnes m'ont dit avoir mis de côté leur calepin de note ou de dessin, comme si toute chose qui venait se placer entre eux et l'action nuisait en fait à leur participation.



étais-je effectivement vulnérable? Qui de moi ou des participants contrôlait le plus la situation?

Dans *En exercice*, la négociation à l'œuvre entre le spectateur et moi n'abolissait pas l'autorité et le pouvoir en jeu dans l'acte de création. Elle les déplaçait *hors* du champ exclusif de l'artiste pour les repositionner dans l'espace *problématique* d'un dialogue de *gestes incertains* qui en questionnaient continuellement les termes et les limites. En tant que protagonistes, nous étions placés dans la position de réévaluer sans cesse la portée des attitudes que nous adoptions. Quelle était l'étendue des possibles? Pourquoi poser tel geste plutôt que tel autre? La difficulté résidait dans la reconnaissance d'un territoire à partager avec l'autre, à l'extérieur de soi – un espace d'action où c'était la *mise en commun* d'un certain pouvoir qui orientait le processus d'ensemble pour donner consistance à quelque chose qui autrement n'aurait jamais trouvé de réalité.



Figure 7 Atelier de modèle vivant, 8 mars.



Figure 8 Avec les élèves du Pensionnat Saint-Nom-de-Marie, 16 mars.



Figure 9 Avec les étudiants d'un cours de photo de l'UQAM, 21 mars.



Figure 10 Avec les étudiants d'un cours de dessin de l'UQAM, 23 mars.

Cette façon d'aborder la rencontre artiste-spectateur – comme lieu d'interrogation du pouvoir et de l'autorité en cause dans la création –, me renvoie aux travaux du philosophe Paulo Freire portant sur les modèles d'enseignement, plus particulièrement sur la relation professeur-élève. Dans son ouvrage *Dialogues in Public Art*, Tom Finkelpearl s'appuie sur l'analyse de Freire pour réfléchir au rapport entre l'artiste et le public. Il me semble pertinent d'exposer ici les bases de cette argumentation.

*A careful analysis of the teacher-student relationship at any level inside or outside school, reveals its fundamentally narrative character. This relationship involves a narrating Subject (the teacher) and patient, listening Objects (the students). The contents, whether values or empirical dimensions of reality, tend in the process of being narrated to become lifeless and petrified... Education thus becomes an act of depositing, in which the students are the depositories and the teacher is the depositor.<sup>13</sup>*

Finkelpearl applique cette dialectique à la relation artiste-spectateur :

*In the context of the museum (the equivalent of the school), artists, through their work, often take on the role of moral/intellectual/aesthetic teachers, while the audience takes on the role of the passive student. And in the narrative structure of the museum, artwork can become "lifeless and petrified," dead in the mausoleum. Of course this does not need to be the case. When it is not, it is because the viewer takes on an active and critical position in viewing the work.<sup>14</sup>*

Le modèle alternatif proposé par Freire comme méthode d'enseignement se base sur la communication mutuelle plutôt que sur une transmission de l'information fonctionnant à sens unique. Une nouvelle relation s'établit alors entre le professeur et l'élève par la voie du dialogue : « *The teacher is no longer merely the-one-who-teaches, but one who is himself taught in dialogue with the students, who in turn while being taught also teach. They become jointly responsible for a process in which all grow.<sup>15</sup>* » Pour Freire le véritable enjeu de cette dialectique ne se situe pas tant au niveau des contenus transmis qu'au niveau du développement de la *pensée critique* :

<sup>13</sup> Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, New York, Continuum, 1970, traduit par Myra Bergman Ramos, cité par Tom Finkelpearl dans *Dialogues in Public Art*, Cambridge et London, MIT Press, 2000, p. 278.

<sup>14</sup> Tom Finkelpearl, *op. cit.*

<sup>15</sup> Paulo Freire, *op. cit.*



*In problem-posing education [méthode pédagogique se basant sur le dialogue et la collaboration pour soulever et analyser des problèmes spécifiques], people develop their power to perceive critically the way they exist in the world with which and in which they find themselves ; they come to see the world not as a static reality, but as a reality in process, in transformation.*<sup>16</sup>

Finkelpearl transpose les idées de Freire au domaine de l'art, en s'intéressant plus spécifiquement à des artistes qui élaborent leur pratique en dialogue avec la communauté<sup>17</sup>. Le motif de l'échange se trouve alors à être la *création* et non l'éducation. Toutefois, si je retiens les propos de Freire c'est justement parce qu'ils parlent de *modèles d'apprentissage* – une question reliée à *En exercice* qui, avec ses ateliers dirigés et par la formule même de l'exercice, mettait en scène un *terrain d'enseignement*. Je prenais le rôle de modèle (de sujet, voire même d'exemple) et je développais, à travers des paramètres d'expérimentation, un «modèle de l'art» à tester, à éprouver<sup>18</sup>. Or, j'énonçais ce modèle à travers le bouleversement tous azimuts des repères emblématiques du domaine, en commençant par renoncer à ma souveraineté et mon autonomie d'artiste.

Le terrain d'enseignement c'était donc d'abord l'exercice que je m'imposais par la contrainte, tactique par laquelle je repoussais une certaine image héroïque de l'artiste pour en élaborer une autre. Je réinventais en quelque sorte une *figure* en désapprenant un modèle d'assurance, de «grandiosité», de puissance, de liberté; et mon pouvoir *de faire* dans cette entreprise, dépendait de l'interaction avec le spectateur.

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 279.

<sup>17</sup> Néanmoins, dans un entretien, Finkelpearl et Freire discutent de la possibilité d'appliquer ce modèle dialogique à l'acte de réception, peu importe la forme d'art, qu'elle implique ou non des stratégies de rencontre, d'échange, de collaboration ou de participation. Les réflexions de Freire éclairent une attitude de pensée, un état d'esprit, par lequel l'individu conçoit son rapport au monde (et par extension à l'art) dans un processus d'interrogation constant – à la Socrate quoi! Voir *ibid*, p. 285-293.

<sup>18</sup> Anne-Marie Ninacs propose une réflexion intéressante sur l'idée de modèle. Voir *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstance, «Just do it. Sur quelques modèles éthiques proposés par la pratique artistique»*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001. «[...] ce qui ressort distinctement dans bon nombre de pratiques artistiques récemment, ce n'est pas tant une volonté de se présenter comme modèles, qu'une véritable insatisfaction quant à la *distance* dans laquelle cette position d'exemple les maintient encore aujourd'hui – le statut d'auteur, si exemplaire soit-il, confinant inévitablement à la marge. Le désir de *rapprochement* qui anime les pratiques actuelles viserait ainsi peut-être moins l'art et la vie, comme on l'a beaucoup dit, que le modèle et ses possibles usages : la proximité recherchée témoignerait en fait d'un simple désir d'augmenter la répercussion des réalisations de l'esprit dans l'avalanche des bruits ambiants.», p. 188.

Rejoignant l'esprit de Freire, je déplaçais l'autorité en cause dans l'acte de création vers une zone de *relais* située entre le public et l'artiste. En provoquant ce déplacement, je ne visais pas tant à diffuser l'idée d'une créativité accessible et transmissible, qu'à rendre vivant et effectif le partage d'une responsabilité révélant l'art en tant qu'espace *autre* dans lequel se projeter et se chercher comme individu et comme être humain.



Figure 11 *En exercice*, 21 mars. Photographies prises par une étudiante lors d'un atelier dirigé.

## Pêche au lancer

10 mars, vers 14h. Je suis assise sur mon perchoir, surprise de m'y sentir plutôt confortable.

Apprivoiser cet élément m'a pris du temps. Contrairement au système de suspension que j'ai testé dans un gymnase avant le montage de l'exposition, cette idée de siège perché est apparue à la dernière minute. M'installer dessus alors que je suis debout dans le vide est une chose effrayante et, une fois que j'y suis posée, j'ai l'impression de risquer continuellement la chute.

J'ai commencé à surcharger mon corps d'un attirail d'objets et de bouts de tissus que j'attache à mes vêtements, une opération laborieuse, pas simple du tout, considérant mon équilibre précaire. Il n'y a pas de groupe aujourd'hui, seulement des visiteurs. Avant de m'emballer la tête, j'ai vu Yann et Caroline, et aussi un monsieur aux cheveux blancs avec une caméra. D'autres gens sont-ils entrés depuis? Sont-ils restés? Juchée ici, je me sens loin d'eux. Je suis complètement absorbée par la forme que je suis en train de fabriquer. Est-ce lassant pour l'auditoire?

Je reste assise là sans bouger. Au bout d'un certain temps, l'immobilité me contrarie, j'ai l'impression d'être déconnectée.

- Est-ce que quelqu'un pourrait accrocher à ma corde le sac blanc qui est sur la plateforme?

Une minute s'écoule puis j'entends :

- Ok, c'est bon.

Je tire la corde vers moi. Mes pieds ballottent dans le vide. Dans le sac, il y a des boules de papier chiffonné, des bouts de légumes en styromousse et des volants de badminton. J'y plonge la main. J'essaie de repérer la présence de quelqu'un mais je ne discerne rien. Je lance au hasard une première munition. «Toc», elle tombe. J'en lance une autre, puis encore une autre, puis encore. J'entends un rire. Ha! Je lance dans cette direction. J'entends courir – je lance encore. Plus rien, puis un «bip». Ça doit être une caméra. Je relance – aucune réaction. J'entends finalement un objet rouler. J'envoie une rafale et j'attends. Tout d'un coup quelque chose me frappe la tête. On m'attaque! Je me prépare à riposter mais je ne sais pas dans quelle direction tirer.



«...C'était particulier de sentir le regard des visiteurs fixé sur toi alors que tu ne voyais rien. Nous percevions tous le manque que créait ton déficit mais la manière dont chacun le recevait n'était pas la même. Par exemple, il était hors de question pour moi de te guider. Je voyais tes pieds et tes mains devenir des antennes, tes oreilles s'ouvrir. Ton aveuglement me faisait prendre conscience d'une dimension à laquelle je ne m'étais jamais attardée. J'essayais de deviner ce qui se passait dans ta tête, je cherchais avec toi. Je ne sais pas exactement comment ça s'est produit, mais en t'observant de cette façon, j'ai eu envie de jouer avec toi.»

### Grand angle

Je regarde les photographies du dernier exercice. Ma figure affiche une allure baroque complètement débridée par comparaison à mes débuts timides. Mon corps s'efface entièrement sous un amoncellement protéiforme de rebuts, d'assemblages bizarroïdes, de loques et de serpentins qui s'enlacent à ma silhouette. Outre le caractère dérisoire des objets, babioles et autres matériaux qui composent mon accoutrement, aucun dénominateur commun ne les relie. Du nécessaire à bricolage aux accessoires de costume macabre en passant par un assortiment de bandages sportifs, d'attelles orthopédiques, de fournitures d'emballage, d'aliments artificiels et de décorations de fêtes, le mélange est bruyant, distrayant. D'où sort toute cette matière? Que vient-elle faire dans cette affaire?

Et si elle servait simplement à attirer l'autre dans mon jeu? Alors, je me posais en pâture et devenais un appât.

À même ce geste d'appel, fabriquer une figure est peu à peu devenu une manière de me



Figure 12 En exercice, 10 mars.



Figure 13 En exercice, 10 mars.



perdre dans les méandres d'une masse difforme, de plus en plus ouverte : un agrégat sans cesse en expansion qui se soudait à moi puis s'effiloçait, reposait inerte au sol et reprenait vie, toujours dans l'ajout. Car c'est précisément en jouant sur le caractère indéterminé de la forme en construction et en misant sur le principe d'accumulation que j'incitais le spectateur à entrer dans l'exercice. Plus la forme s'ouvrait et s'éclatait dans l'espace, plus il y contribuait et plus je disparaissais dans l'informe et les restes. Qu'advenait-il de ma subjectivité dans cette dépense et ce débordement?



Figure 14 *En exercice*, 10 mars.

Se «défabriquer»

Dans *En exercice*, le chantier mettait en scène une subjectivité qui se façonnait étonnamment dans un geste d'effacement, à travers une érosion. On se fabrique en se «défabriquant»; on construit des formes pour les détruire et recommencer en boucle à partir des restes. Produits d'une désagrégation, ces résidus sont en même temps le réservoir des possibles à partir duquel se remodeler, se refaire, se réinventer. Ma figure défigurée était le signe d'une bataille livrée à moi-même pour questionner mes limites et mon identité, comme individu et comme artiste. J'explorais en négatif, par la perte, les contours d'une subjectivité désinvestie<sup>19</sup>. Je me départissais de mon image par la suppression de mon visage et la déformation de mon corps; je renonçais à une

<sup>19</sup> Plutôt que de parler de «dématérialisation» de l'œuvre ou de sa «désobjectification», Anne Mœglin-Delcroix propose de revoir l'art des années 1970 à partir de la notion de «désobjectivation». «Mais qu'est-ce qu'un art de la désobjectivation? Certainement pas un art sans sujet : Boltanski souligne à cet égard que "désirer supprimer l'idée d'invention et de création [...], c'est en même temps désirer faire l'image la plus nouvelle, la plus compliquée et celle où l'on s'implique entièrement". Un art de la désobjectivation sera donc un art en quête d'anonymat, dont l'intentionnalité négative tient dans la réponse à cette question : comment, sans dire «je», puis-je dire que je ne dis pas? comment puis-je ne pas dire «je» sans dire que c'est moi qui ne le dis pas?» Je trouvais ce passage intéressant comme piste pour réfléchir aux filiations de mon travail. Anne Mœglin-Delcroix signe l'introduction de l'ouvrage d'Irmeline Lebeer, *L'art? c'est une meilleure idée!*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 7-17. Voir p. 14 pour la citation.

posture de contrôle et d'autorité en travaillant dans l'entrave, l'encombrement et la désorientation; je refusais ma souveraineté en posant la négociation avec l'autre comme une exigence.

À travers cette figure bafouée de l'artiste, j'affirme le besoin de penser la création dans la menace d'une chute, à même une rupture d'identité et la perte d'un équilibre, d'un aplomb. Se fabriquer en se «défabriquant», c'est donc peut-être ouvrir et délier des possibles à travers la reconnaissance du risque inhérent à toute entreprise de création qui se conçoit comme une sortie de soi. La plus grande difficulté de l'exercice réside dans l'abandon, qui ne concède aucune demi-mesure. Comment laisser ses repères sans se disperser entièrement, comment se déprendre de soi-même sans pourtant s'annuler? Au fil du projet, le relâchement et la fatigue m'ont conduite à découvrir une forme bien particulière de concentration : une attention flottante<sup>20</sup> qui me permettait d'être présente dans mon propre effacement, d'écouter le retrait et le manque, de les habiter<sup>21</sup>. C'est par ce chemin que la déprise trouvait son sens, c'est-à-dire à partir du moment où elle révélait en creux un retranchement, et lui donnait présence pour l'énoncer comme lieu de possibilités et d'alternatives.

## Dérive

18 mars, vers 15h. Je n'arrive pas à faire abstraction des visiteurs qui sont là. Couper la conversation pour m'emballer la tête et m'enfermer dans ma bulle me semble déplacé.

Pendant que je discute, je fais un peu de ménage et démêle les restes du dernier exercice.

<sup>20</sup> J'emprunte le terme *attention flottante* au *Vocabulaire de la psychanalyse* (Laplanche, J. et J.-B. Pontalis, Paris, Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> éd., 1968, p. 38-40). L'expression qualifie la manière dont, selon Freud, l'analyste doit écouter l'analysé. Dans les mots de Freud : «Cette technique [...] consiste simplement à ne vouloir porter son attention sur rien de particulier et à accorder à tout ce qu'il nous est donné d'entendre la même «attention en égal suspens». Voir «Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique», dans *Oeuvres complètes*, vol XI (1911-1913), Paris, Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> éd., 2005, p. 145-146.

<sup>21</sup> Cette idée me ramène à un essai de René Lapiere. «Abandonner ça ne veut pas dire laisser tomber. Ça veut dire faire confiance. À ce qui vient, peut-être. Mais surtout à ce qui manque, et qui tôt ou tard croisera votre route, vous touchera si seulement vous cessez de faire obstacle, de vous crispier orgueilleusement. Cessez d'attendre, de vouloir.» *Figures de l'abandon*, Montréal, Éditions Les Herbes rouges, 2002, p.13.



De fil en aiguille, sans trop penser, j'attache à mon corps les morceaux que je réussis à dégager. Et la tête maintenant? C'est l'étape du processus où ma personne s'éclipse et devient objet. À chaque fois, je sens monter en moi un mélange contradictoire de gêne et de soulagement. *Gêne* parce que je ne sais plus comment interagir avec les gens; *soulagement* parce que la figure qui apparaît alors devient une sorte d'enveloppe protectrice.

*Courage*, me dis-je. Où sont mes rouleaux de papier? Je me lève et dénêche rapidement le nécessaire. Puis hop! Je m'embobeline et disparaïs.

Que faire maintenant, me suspendre? Non, j'ai envie de rester avec les gens. Où sont-ils? Je marche, tape éventuellement un mur, réajuste le tir puis cogne la plate-forme. Je monte et sillonne la surface. Je trouve une colonne, j'explore le volume, croise une *main*. Tiens? Je tâte :

- Bonjour, ça va?

- Oui merci, et vous?

- Oui, oui, ça va.

- Vous semblez chercher quelque chose... Peut-être puis-je vous guider?

- Pourquoi pas. Allons vers les cordes.

L'homme me dirige sur la plate-forme puis s'éloigne. J'examine mon système – aucune envie de monter, je préfère poursuivre mon tour de reconnaissance. Je quitte le plateau. En bas, j'effleure quelqu'un. La même personne? J'inspecte le manteau du bout des doigts. Aucune réaction, continuons la promenade. J'erre comme ça jusqu'aux escaliers. Je monte et me dirige vers la porte de sortie puis, je m'imagine perdue dans les couloirs de l'UQAM. Non – je ne suis pas prête<sup>22</sup>. Je redescends, bute contre un mur, puis contre une personne. Elle me serre la main, les gens rient. Je marche ensuite longtemps en croyant m'orienter vers la plate-forme. Rien, c'est le vide total. Après un moment, je rencontre quelqu'un. Nous échangeons quelques mots et je comprends que nous sommes dans la section documentation de l'exposition. Ma foi, je suis complètement dans le champ!

<sup>22</sup> Plus tard, le 23 mars, un groupe d'étudiants prendra l'initiative de m'attirer hors de la galerie (fig. 10, p. 17).



«... Tu t'es arrêtée tout près de moi. Ta présence m'intimidait. C'est comme s'il n'y avait plus de démarcation entre toi et moi. Je ne voulais pas que tu me détectes alors je me suis faufilée derrière une colonne. Il y avait une tension dans l'air, un effet de suspense qui me donnait l'impression que quelque chose pouvait se produire à tout instant.»

### *Travelling*

L'épisode de cette promenade n'aurait jamais pu se produire lors de la première performance, celle du 25 février (p. 5-6). Certes, je me suis aussi perdue lors de cette séance inaugurale, mais je ne me suis jamais éloignée de la plateforme. L'appel du dispositif était alors trop fort et la présence du public impressionnante. L'évolution de l'exercice – à force peut-être de répéter certains gestes et de pousser les limites du cadre – m'a conduite à briser graduellement la distance qui me séparait du spectateur. Lorsque je montais au sommet d'un escabeau pour projeter des ombres derrière moi ou que je me juchais dans les airs et virevoltais tête-bêche dans le vide, je me mettais en représentation à la manière d'un objet sur un socle. En m'égarant dans la galerie, j'abolissais cette démarcation. Je me trouvais dès lors à partager le même espace que les visiteurs, non seulement physiquement, mais aussi en dévoilant une vulnérabilité à laquelle le spectateur s'identifiait davantage. De fait, il ne me percevait plus de la même manière. Embarras, empathie, compassion, toutes sortes de sentiments s'éveillaient pour établir une relation de réciprocité où le public s'autorisait à intervenir de façon plus spontanée.



**Figure 15** *En exercice, 18 mars.*

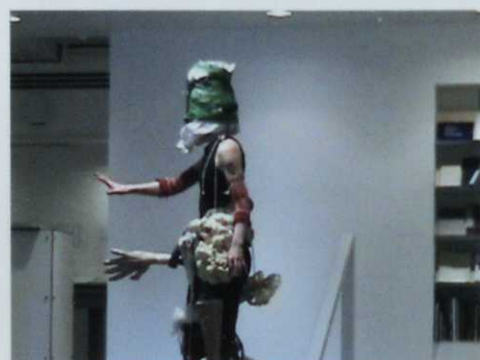


Figure 16 *En exercice*, 18 mars.

## Le pari de l'expérience

*En exercice* mettait en place un dispositif d'expérimentation qui prenait en charge le contexte d'exposition. L'approche impliquait un geste d'appropriation *conceptuelle* qui jouait sur le renversement des repères. Mais l'idée supposait que je teste *véritablement* mes limites, la mise à l'épreuve authentique de la figure de l'artiste étant l'élément déclencheur qui chamboulait le reste (conventions, règles, préconceptions, références, balises). La dépense physique inhérente à l'exercice confrontait l'*image* d'un retournement à une désorientation *réelle*. Tout ce qui était mis en représentation, l'était à travers un labeur et un effort du corps qui faisait basculer le concept dans le champ de l'expérience. À partir de là, il ne s'agissait plus de spéculer sur la permutation des repères mais bien d'entrer dans un processus et dans la réalité du chantier mis en œuvre. De mon postulat de départ à l'expérimentation effective qui en découlait, le processus enclenché *fatiguait* vraiment la figure de l'artiste – dans tous les sens du terme –, pour finalement la faire plier et la casser. C'est alors qu'un espace plus humain s'est ouvert, un espace que je partageais directement avec les spectateurs, malgré mon accoutrement bizarre. Le fait de renoncer à une mise en représentation qui me posait comme une figure dominante – certes mise en péril, mais tout de même prépondérante – et de m'inscrire dans une dynamique de dispersion, d'éparpillement et d'errance, faisait glisser le sens. La mise en danger ne touchait plus seulement la figure triomphante de l'artiste mais aussi l'univers intime de la représentation de soi. Dès lors, pour le spectateur comme pour moi, ma mise en échec n'avait plus la même portée. Elle situait dorénavant la rencontre sur le terrain d'une humanité partagée.

## Suspense

24 mars, vers 14h30. Je suis couchée par terre. Je m'enroule la tête dans des restes de papier. Mon mouvement entraîne un boudin de bourrure qui s'entortille autour de moi. Le bagage d'objets attaché à ma taille suit et s'enchevêtre dans mes jambes. Je traverse en rouleau le sol de la galerie, torsade ma forme tranquillement. Ma tête s'enfonce dans quelque chose. *Qu'est-ce que c'est?* Je sens une surface dure sur mes épaules. J'essais de ramper un peu – sans succès. Je suis coincée en dessous. *Un banc?* Je pousse avec mon dos pour me dégager.



C'est lourd. *Quelqu'un est peut-être assis?* Je pousse encore – résistance. Je force davantage, encore, encore davantage. Je gagne un peu de terrain, puis ça bloque. Je recommence – le banc bouge à peine. *On me fait la vie dure*, me dis-je. J'attends un peu et reprends l'effort. Doucement, je sens qu'on me libère, je roule sur le côté et cogne un rebord. C'est la plateforme. J'arrête là – pas envie de me lever.

«...Tu restais là sans bouger. Je me suis inquiété. Ton souffle semblait ralentir, être plus profond. Tes pieds étaient froids. Elle dort, avons-nous constaté interloqués. Je t'ai couverte avec un manteau. Certains ont voulu te désentortiller, enlever tous ces morceaux qui t'empêtraient mais tu étais trop emmêlée. Nous avons attendu en silence. Quel vide tout d'un coup. Nous sommes restés là, à te veiller. C'était curieux. Tu étais complètement ensevelie. On aurait dit un tas de poubelle, et nous étions tous autour à te regarder. L'exercice me plaçait devant la perspective d'une faillite. La tienne comme la mienne. Tu exigeais une attention que je ne savais pas comment te donner. Pour t'accompagner, je devais lâcher prise. C'était extrêmement inconfortable.»



Figure 17 En exercice, 24 mars.

Comme j'aimerais être capable de faire en poète l'éloge du sommeil et plus encore de la dormeuse, celle qui s'abandonne au sommeil dans un lit après l'amour, dans un pré après la moisson. Cet abandon tranquille viendrait-il de la certitude qu'elle ne sera jamais abandonnée? De l'attente d'un miracle qui la comblerait? Et je pense à la Marquise d'O. Des secrets qu'elle garde en elle? Et je pense à Albertine, la dormeuse «enclose dans son corps» et «devenue comme une plante».

J.-B. Pontalis, *Fenêtres*, p. 31.

## NOTE DE LA FIN

*En exercice* trouve son élan dans un mouvement de retour sur ma propre subjectivité d'artiste, un mouvement qui questionne par extension le cadre de l'art et ses principaux repères. Mon parti pris dans ce projet voulait susciter un décalage qui puisse ouvrir un espace où penser l'artiste et se chercher comme spectateur. Pour y parvenir, ma tactique a été d'adopter une contre-posture comme attitude de création, de forcer une forme d'*inversion*. C'est ce qui m'a amenée à transformer la galerie en atelier, à suspendre l'aboutissement d'un résultat fini, à faire du spectateur un protagoniste obligé de l'œuvre, à exploiter la position renversée du pendu et à m'imposer d'autres types de contraintes qui toutes provoquaient une dépossession (perte de la vue, perte d'une image de soi, perte d'une liberté d'action, etc.).

L'épreuve malmenait la figure héroïque de l'artiste pour éclairer autrement le travail de création et nous amener à interroger la nature de l'art. En effet, à partir du moment où l'artiste renonce à son autorité et son autonomie, repousse la finalité de l'œuvre et délègue son regard, refuse une posture de contrôle et défait sans arrêt ce qu'il fait, qu'en est-il de ce qu'il produit? Alors que j'étais suspendue dans le vide par mon pied ou enterrée dans un tas de rebuts, je me suis demandé si ma mise en exercice ne s'était pas transformée en mise à mort. L'espace que j'avais créé était pourtant celui d'un *projet* résolument tourné vers l'exploration de possibles et l'émergence de formes, non vers leur annihilation. Mais pour *faire* il me fallait défaire, désapprendre, «décomprendre» – me mettre en situation d'expérimenter ce que je ne savais pas produire; un processus impliquant de délaisser tout point d'appui, de me projeter dans l'inconnu. L'attitude suppose nécessairement de défier ses ornières et de se mettre en péril. Défaire, désapprendre, «décomprendre», – se «défabriquer» –, c'est oser se perdre pour être attentif au monde d'une autre manière.

Mon pari, dans *En exercice*, c'était de réussir à façonner une forme dans ce glissement, une figure qui serait tout à la fois la positivité et la négativité de ce risque inhérent à la création – la représentation même d'un possible qui voit le jour à travers l'instabilité d'un dépassement incertain. Dans ce geste, les images de chute, de désagrégation, de disparition et d'échec sont indissociables d'une prolifération foisonnante et d'un excès qui relèvent de la vie.

Être artiste, suivant cet esprit, c'est faire l'expérience de ses limites, briser l'idée d'une réalité statique, rompre les schémas rigides et travailler dans un mouvement critique qui n'exclut jamais l'inconfort.

L'inversion à l'œuvre dans *En exercice* – le fait d'exposer un *envers* dans un *endroit* – créait un terrain d'action équivoque. La recherche voulait réunir en un même temps l'expérimentation et sa mise en représentation, une expérience et ses traces, la présence du corps et sa mise en image, comme pour forcer le regard à considérer tout cela simultanément. Or, la rencontre entre le temps présent du spectateur et le temps long du projet – soit celui du continuum et du cumul d'épreuves dans lequel je m'inscrivais – provoquait un décalage irréconciliable. C'est précisément autour de cet écart irrésolu que se révélaient les «nœuds» problématiques de l'exercice. Le spectateur était appelé à se projeter dans un mouvement plus grand que ce qui lui était donné de percevoir dans l'instant. Il devait extrapoler à partir de gestes et de restes les contours flottants d'une forme qui le tenait en suspens. De mon côté, l'urgence d'établir un contact avec le visiteur devenait le mobile de stratégies et de tactiques pour me départir de mon autorité d'artiste et briser la distance qui me séparait lui. Dans l'entrechoquement de ces deux perspectives, la réunion d'aspects antagoniques et concurrents créait une ambiguïté et une impression de désordre qui nous poussaient à réviser nos critères, nos définitions, nos catégories et nos exigences. Dès lors, le regard se voyait mobilisé dans une quête interrogeant sa propre image.

C'est peut-être là le pouvoir de l'art, dans l'expérience d'une brèche qui produit de la lucidité à travers la recherche d'un reflet qui disparaît sans cesse sous nos yeux – le reflet même de notre humanité.



## APPENDICE

### CALENDRIER DES EXERCICES

- Ouvert à tous / l'artiste est en exercice libre
- Ouvert à tous / l'artiste est en session de travail avec un groupe (HA = Histoire de l'art, AV = Arts visuels)
- Accès réservé aux groupes (en dehors des heures d'ouverture de la galerie)

- 25 février, 23h-2h, *Nuit blanche*
- 1<sup>er</sup> mars, 15h -17h30, HA (Cégep du Vieux-Montréal)
- 2 mars, 15h30-17h30, AV Sculpture (Université Concordia)
- 3 mars, 13h-15h
- 6 mars, 14h-18h, AV Pratique réflexive de la création (UQAM) / conférence
- 8 mars, 14h-16h
- 8 mars, 18h-20h, AV Modèle vivant (UQAM)
- 9 mars, 15h-17h, HA Interdisciplinarité (Collège Ahuntsic)
- 10 mars, 13h-15h
- 13 mars, 18h-20h, AV Activité de synthèse (UQAM) / conférence
- 14 mars, 13h30-16h, AV Vidéo : matière et forme d'expression (UQAM)
- 16 mars, 13h30-15h30, Activité culturelle, Sec. 1 (Pensionnat Saint-Nom-de-Marie)
- 17 mars, 11h30-12h30, HA Organisation d'exposition (UQAM)
- 17 mars, 13h-15h
- 18 mars, 14h-16h
- 21 mars, 13h30-18h, AV Photographie : image et espace (UQAM)
- 22 mars, 15h-17h, Muséologie (UQAM)
- 22 mars, 18h-20h, AV Vidéo : écriture temporelle (UQAM)

- 23 mars, 10h-12h, Sociologie (UQAM) / conférence
- 23 mars, 14h-17h, AV Dessin : approches hybrides (UQAM)
- 24 mars, 13h-15h
- 27 mars, 16h-18h, Groupe de recherche Faktura / discussion
- 29 mars, 14h-15h, AV Problématique variable / discussion
- 29 mars, 15h-17h
- 30 mars, 10h30-12h, AV Autoreprésentation (UQAM)
- 31 mars, 13h-15h
- 1<sup>er</sup> avril, 16h-18h

## BIBLIOGRAPHIE

### Livres d'artiste et catalogues d'exposition

- Bernardini, Alain. *Ça va mieux. Histoires*. Rhône-Alpes : Éditions cent pages, 2001, 224 p.
- Déry, Louise, Raphaëlle de Groot et Yann Pocreau. *Raphaëlle de Groot. En exercice*. Montréal : Galerie de l'UQAM, 2006, 144 p.
- Sato, Jacques et Claire Guézangar. *Du général au particulier*. Catalogue d'exposition (Bernadette Genée et Alain Le Borgne, 6 juillet - 6 octobre 2002). Quimper (France) : le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper, 2003, 56 p.
- Bob and Roberta Smith. *Make Your Own Damn Art*. London : Black Dog Publishing, 2005, 186 p.

### Articles

- Asselin, Olivier et Johanne Lamoureux. «Autofictions. Les identités électives». *Parachute*, no 105, janvier-mars 2002, p. 11-18.
- Foster, Hal. «An Archival Impulse». *October*, no 110 (automne), 2004, p. 3-22.
- Wetterwald, Élisabeth. «Philippe Parreno. L'exposition comme pratique de liberté», *Parachute*, no 102, avril-juin 2001, p. 32-43.

### Lectures diverses

- Alpers, Svetlana. *The Vexations of Art*. New Haven et London : Yale University Press, 2005, 298 p.
- Arasse, Daniel. *Histoires de peintures*. Coll. Folio Essais, no 469. Paris : Gallimard/Denoël, 2004, 360 p.
- Belting, Hans. *Le chef-d'œuvre invisible*. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Marie-Noëlle Ryan. Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 613 p.
- Cataluccio, Francesco M. «La philosophie de Gombrowicz». Préface dans *Cours de philosophie en six heures un quart*, p 7-37. Paris : Éditions Payot & Rivages, 7<sup>e</sup> éd., 1995.
- Dagerman, Stig. *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Traduit du suédois par Philippe Bouquet. Arles : Actes sud, 2<sup>e</sup> éd., 1989, 21 p.



Deleuze, Gilles. «Les plissements, ou le dedans de la pensée (subjectivation)». Dans *Foucault*, p. 101-130. Paris : Éditions de minuit, 1986.

Finkelpearl, Tom. *Dialogues in Public Art : interviews with Vito Acconci, John Ahearn...* \ Tom Finkelpearl. Cambridge et London : MIT Press, 2000, 453 p.

Foucault, Michel. *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. Édition établie sous la dir. de François Ewald et Alessandro Fontana par Frédéric Gros. Paris : Le Seuil/Gallimard, 2001, 540 p.

Freud, Sigmund. «Conseils au médecin dans le traitement psychanalytique». Dans *Oeuvres complètes*, vol XI (1911-1913). Paris : Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> éd., 2005, 432 p.

Lapierre, René. *Figures de l'abandon*. Montréal : Éditions Les Herbes rouges, 2002, 100 p.

Lebeer, Irmeline. *L'art? c'est une bien meilleure idée! Entretiens 1972-1984*. Coll. Critiques d'art. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1997, 271 p.

Ninacs, Anne-Marie. «Just do it. Sur quelques modèles éthiques proposés par la pratique artistique». Dans *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, sous la dir. de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs, p 187-199. Montréal : Centre des arts actuels Skol, 2001.

Pontalis, J.-B. *Fenêtres*. Paris : Éditions Gallimard, 2000, 176 p.

Rey, Jean-Michel. «Valéry, peinture, philosophie». Dans *Le tableau et la page*. p. 11-33. Coll. Esthétiques. Paris et Montréal : L'Harmattan, 1997.

Schama, Simon. *Les Yeux de Rembrandt*. Traduit de l'anglais par André Zavriew. Paris : Éditions du Seuil, 2003, 838 p.

### **Histoire de l'installation et de la performance (ouvrages de synthèse)**

Archer, Michael. *L'Art depuis 1960*. Traduit de l'anglais par Anne Michel, Hélène Borraz et Jean-François Allain. Paris : Thames & Hudson, 2<sup>e</sup> éd., 2002, 256 p.

Goldberg, RoseLee. *La Performance du futurisme à nos jours*. Traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold. Paris : Thames & Hudson, 2001, 232 p.

De Oliveira, Nicolas, Nicola Oxley, Michael Petry et Michael Archer. *Installation Art*. London : Thames and Hudson, 1994, 208 p.

### **Ouvrages de vulgarisation**

Méda, Dominique. *Le travail*. Coll. «Que sais-je?», no 2614. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, 128 p.

Laupies, Frédéric. *La liberté*. Coll. «Que sais-je?», no 2737. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, 128 p.

### Ouvrages de référence

Clément, Élisabeth, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Løve et Pierre Kahn. *Pratique de la philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 1994, 384 p.

Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Sous la dir. de Daniel Lagache. Paris : Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> éd., 1968, 527 p.

Roux-Lanier, Catherine, Frank Lanot, Daniel Pimbé et André Ropert. *La culture générale de A à Z*. Paris : Hatier, 1998, 416 p.

Souriau, Étienne et Anne Souriau. *Vocabulaire d'esthétique*. Coll. Quadrige. Paris : Presses Universitaires de France, 2<sup>e</sup> éd., 2004, 1415 p.

## DOCUMENTATION VISUELLE DE L'ŒUVRE *EN EXERCICE*

Installation et performances présentées comme exigence partielle de la maîtrise en arts visuels et médiatiques par Raphaëlle de Groot, du 24 février au 1<sup>er</sup> avril 2006, à la Galerie de l'UQAM.

Le CD contient 129 images JPG.

### Photographes

001, 0043 : Louis-Philippe Côté  
0010 : Denis Bernier  
0040, 0042 : Caroline Boileau  
0047 : Geneviève Provencher  
0060 : Jean-André de Groot  
0065, 0066, 0072 : Anne Motte  
0080, 0082-0084 : Geneviève Therrien  
00110 : Raphaëlle de Groot  
00120-00129 : Richard-Max Tremblay

Toutes les autres images proviennent de la vidéo témoin réalisée par les visiteurs et les participants lors des performances.

